

*Música y músicos italianos  
en el Monasterio del Escorial  
durante las Jornadas del siglo XVIII (1700-1759)*

Gustavo Sánchez

Resulta de primordial importancia para el estudio de la música en la corte, sobre todo en el s. XVIII, tener muy en cuenta la especial circunstancia de que durante unos 9 ó 10 meses al año, la familia real permanecía fuera de Madrid, residiendo en los reales sitios del Pardo, Aranjuez, San Ildefonso y El Escorial. De este modo, se hace imprescindible el estudio de todas estas Jornadas para poder reconstruir de manera fidedigna y completa la actividad musical de la corte madrileña durante este siglo y buena parte del siguiente.

El presente trabajo se centra en las Jornadas del Escorial<sup>1</sup> y en el papel que desempeñó la nueva moda musical italiana en el monasterio a través de la presencia de músicos italianos en sus claustros. En los meses de octubre y noviembre la familia real se desplazaba habitualmente al real sitio de San Lorenzo acompañada por un séquito más o menos numeroso, que fue aumentando progresivamente durante el siglo XVIII. El hecho de tratarse de un lugar de clausura no supuso una cortapisa para la ocupación, a veces casi invasiva, de los nobles y criados que venían con la Casa del Rey, de la Reina y de los Príncipes e Infantes<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Agradezco la inestimable ayuda de la Prof<sup>a</sup> Dra. Begoña Lolo en la elaboración del presente artículo. Ha sido primordial la consulta de los fondos de las secciones Reinados y Administrativa (Jornadas y Viajes) del Archivo General de Palacio de Madrid. Además, en El Escorial existe un importante conjunto de documentos referidos a las Jornadas, recientemente inventariado por B. MEDIAVILLA MARTÍN: *Inventario de Documentos. Real Biblioteca del Escorial (1630-1882)*, San Lorenzo del Escorial 2005.

<sup>2</sup> Véase F. J. CAMPOS Y FERNÁNDEZ DE SEVILLA: “La corte y la comunidad en las Jornadas anuales del Real Sitio de San Lorenzo” en *Música en el Monasterio del Escorial. Actas del Symposium*, San Lorenzo del Escorial 1992, pp. 147-168.

Casi siempre se incluía un cierto número de músicos que, exceptuando la etapa fundacional durante el reinado de Felipe II o en algún acto extraordinario, como podían ser las exequias reales, solía quedar restringido a cuatro o cinco profesionales con funciones docentes, así como para las veladas o academias de música de cámara y el necesario acompañamiento de los bailes y danzas de Palacio.

La presencia de músicos italianos en las Jornadas del Escorial viene a ser un reflejo de la política cultural ejercida desde el reinado de Felipe V por la que fueron contratados destacados artistas de Italia como signo evidente de un cambio de dirección en las modas y gustos cortesanos. En el presente trabajo se estudiará la función de estos individuos o grupos de individuos italianos en el ámbito musical de las Jornadas del Escorial dentro de la dinámica propiamente cortesana de dichas estancias, así como la influencia que ejercieron en la actividad musical de la comunidad jerónima del monasterio.

### 1. *REINADO DE FELIPE V. PRIMEROS MÚSICOS ITALIANOS EN EL ESCORIAL*

La introducción de músicos italianos en la corte era un hecho que ya venía produciéndose desde las últimas décadas del siglo XVII, pero durante el reinado de Felipe V dicho proceso experimentó un significativo crecimiento. Fue a partir de 1714, tras las segundas nupcias del monarca con Isabel de Farnesio, cuando los gustos italianos impregnaron de forma significativa la etiqueta y protocolo cortesanos. Todo ello influyó evidentemente en la vida musical de la corte y, por supuesto, en la Real Capilla<sup>3</sup>. El número de músicos italianos, poco relevante en la planta de 1701, se mantuvo estable hasta 1714, momento a partir del cual comenzó a experimentar un crecimiento tal que pronto superó al número de músicos españoles, sobre todo, con la creación de la capilla de San Ildefonso en 1721<sup>4</sup>.

La primera noticia de músicos italianos en El Escorial durante el s. XVIII data de la Jornada de 1717, pero en un ámbito excepcional y distinto al mencionado:

<sup>3</sup> Véase B. LOLO: *La música en la Real Capilla de Madrid: José de Torres y Martínez Bravo* (h. 1670-1738), Madrid 1990, pp. 43-44.

<sup>4</sup> *Ibidem*, pp. 44-48. Véase también N. MORALES: *L'artiste de cour dans l'Espagne du XVIII<sup>e</sup> siècle. Étude de la communauté des musiciens au service de Philippe V (1700-1746)*, Madrid 2007.

el teatral. En la lista del carruaje que partió de dicho real sitio hacia Madrid se lee lo siguiente:

Carruage p[ar]a los comediantes italianos. / Para las pers[o]nas que componen d[ic]ha compañía italiana se sirbieron (en cumplim[ien]to de la horden que para ello prezedio) seis calesas, y siete mulas de silla.

Para la conduz[i]on de la ropa de d[ic]hos comediantes, como tambien p[ar]a el teatro se ôcuparon zinco carr[o]smatos <sup>5</sup>.

Según los recientes estudios publicados por Fernando Doménech, esta compañía italiana se identifica con la llamada “segunda compañía de los Trufaldines”, favorecida por la llegada de Isabel de Farnesio y recibida en España en mayo de 1716 <sup>6</sup>. Los *Trufaldines* era una compañía de cómicos italianos que vino desde Milán con Felipe V en 1703 al tiempo que hizo su entrada triunfal en Madrid. Los cómicos se instalaron en la corte, donde permanecieron durante 22 años, interpretando principalmente *commedia dell’arte*, aunque al final de su andadura llegaron incluso a cantar ópera de forma ocasional. Su estancia en España tuvo dos etapas: una de 1703 a 1713 y otra de 1716 a 1725. Al parecer, la segunda compañía tuvo necesidad de mayor presencia musical —esto es, aumento del número de músicos— en sus representaciones a causa del nuevo repertorio lírico, de modo que el 31 de enero de 1717 fue dirigido a Nicolás de Hinojosa, pagador de la Tesorería, el siguiente Real Decreto:

He resuelto que a los seis violines, tres violones y el oboe, todos músicos instrumentos de mi Real Capilla, se les dé seis doblones a cada uno por vía de ayuda de costa por una vez, en atención al trabajo y asistencia que tienen en Palacio en las comedias italianas <sup>7</sup>.

Es de imaginar que en la Jornada de 1717 vinieron con los actores estos 10 músicos, cuyos sus nombres no aparecen especificados en la documentación consultada, aunque cabe suponer que serían los mismos que figuraban en la

<sup>5</sup> AGP, Reinados, Felipe V, leg. 303. *Lista del carruage que ha de serbir a la R[e]al Casa y Fam[ili]a de la Rey[n]a N[uest]ra S[eñ]ora y Ser[en]is[im]os Prinzipe e Infantes en la prox[i]ma Jor[n]a[da] desde este R[e]al Sitio de S[a]n Lor[enz]o del Escorial a Madrid el dia 28 de ôctt[ub]re de 1717.*

<sup>6</sup> F. DOMÉNECH RICO: *Los Trufaldines y el Teatro de los Caños del Peral (La Commedia dell’arte en la España de Felipe V)*, Madrid 2007, pp. 61-62.

<sup>7</sup> AGP, Administrativa, Espectáculos, leg. 667. Citado por F. DOMÉNECH RICO: *Los Trufaldines y el Teatro de los Caños del Peral...*, *op. cit.*, p. 70.

planta de la Real Capilla de 1715. En la nómina del mes de marzo de dicho año aparecen precisamente 6 violines (Giacomo Guisi<sup>8</sup>, Carlo Filippi, Ignazio Amato, Juan Recalte, Francisco Gutiérrez y Antonio Atilani) y 3 violones (Antonio Literes, Giovanni Flori y Giovanni Cuzoni); los oboístas son dos: José Gesembek y José Antón<sup>9</sup>. Como se puede apreciar, 6 de los 10 músicos —es decir, la mayoría— eran de origen italiano. Más difícil resulta establecer cuál fue el repertorio representado, ya que no aparece consignado por los cronistas escorialenses y tampoco existe ninguna referencia a este aspecto de la compañía entre los años 1717-1720<sup>10</sup>. No obstante, la presencia de los músicos podría apuntar a una probable representación de ópera, la primera abordada por la compañía, ya que según Doménech hay que esperar a 1720 para encontrar la primera noticia sobre este aspecto: *Las amazonas de España*, ópera española “a la italiana”<sup>11</sup>. Esta presencia italiana no fue excepcional sino que se mantuvo de forma continuada a lo largo del siglo, y pudo haber significado el primer contacto de los músicos escorialenses con el nuevo repertorio italiano. De hecho, no parece una mera coincidencia que la primera obra de un músico del monasterio (fray Juan de Alaejos) en la que se hace uso de violines esté fechada un año después, en 1718<sup>12</sup>.

En 1727 volvemos a encontrar noticias sobre músicos italianos en El Escorial. Procedentes de San Ildefonso —siguiendo el itinerario habitual de las Jornadas: El Pardo, Aranjuez, San Ildefonso y El Escorial— y con Filippo Falconi a la cabeza<sup>13</sup>,

<sup>8</sup> Con el fin de proporcionar homogeneidad al presente artículo, todos los nombres de los individuos italianos citados aparecen con la ortografía original italiana, a pesar de que muchos de ellos castellanizaron su nombre o figuran en los actuales estudios y monografías en la versión castellana.

<sup>9</sup> Véase A. MARTÍN MORENO: *Historia de la música española. Siglo XVIII*, Madrid 1985, p. 32. El requerimiento de un sólo oboe, teniendo en cuenta la antigüedad y mayor experiencia de José Gesembek, hacen pensar que recayó en él la participación en la compañía.

<sup>10</sup> Véase F. DOMÉNECH RICO: *Los Trufaldines y el Teatro de los Caños del Peral...*, op. cit., p. 70.

<sup>11</sup> *Ibidem*. La laguna documental sobre el repertorio de la “segunda” compañía entre 1717 y 1720, y el nuevo cambio de dirección en el mismo permiten establecer tal hipótesis.

<sup>12</sup> BE, 5-4. Fray J. DE ALAEJOS: *Moradores del mundo*, Villancico a San Lorenzo, 1718, para 3 coros, violines, 2 órganos y acompañamiento.

<sup>13</sup> Véase B. LOLO: “Phelipe Falconi, maestro de música de la Real Capilla (1721-1738)”, *Anuario Musical* 45 (1990), pp. 117-132.

vino una numerosa sección de músicos de la Real Capilla, cuya planta coincide prácticamente con la de la capilla de San Ildefonso en 1721 <sup>14</sup>:

<i>Nombre</i>	<i>Función</i>	<i>Escorial 1727</i>	<i>San Ildefonso 1721</i>
Filippo Falconi	Maestro de Capilla	X	X
Manuel de las Herrerías	Tiple	X	X
Giustino Pirochi	Tiple	X	X
Giovanni Rapachoti	Tiple	X	–
Girolamo Bartolucci	Contralto	X	X
Sebastiano Nalducci	Contralto	X	X
José Alzate	Tenor	X	X
Giuseppe Luciola	Tenor	X	X
Esteban Pascual	Bajo	X	X
Giacomo Facco	Violín	X	X
Michele Geminiani	Violín	X	X
Gabriel Terri	Violín	X	X
Mateo Bayer	Violín	X	X
Antonio Raja	Violín	X	X
Pedro Esterlic	Violón	X	X
Giovanni Cuzoni	Violón	X	–
Nunzio Brancati	Violón bajo	X	X
Bernardo Alberico	Violón bajo	X	X
Vincenzo Manteli	Clarín	X	X
Diego de Lana	Órgano	X	X
Pedro de Echevarría	Organero	X	–
Antonio de Zayas	Copiante	X	X

<sup>14</sup> AGP, Reinados, Felipe V, leg. 175. *Ajustam[ien]to de los carruajes que se han ocupado por las R[eale]s Fam[ili]as y oficios de todas clases de S. Mag[esta]d Pr[íncip]e N[uest]ro Sr. Sres. Infantes D[o]n Carlos, y D[o]n Phelipe en la Jornada que se ha ejecutado desde el R[ea]l Sitio de S[a]n Ildephonso, á este del Escorial en 18 de octubre de 1727.*

¿Cuál fue su función durante los 40 días que permanecieron en el monasterio, entre el 18 de octubre y el 27 de noviembre? ¿Qué repertorio pudieron haber interpretado en sus actuaciones? Resulta difícil responder a estas cuestiones por dos razones, principalmente. En primer lugar, ni los cronistas escurialenses ni la documentación conservada hacen mención a ningún evento excepcional (funerales, conmemoraciones festivas, etc.) que justifique la presencia de la Real Capilla en el monasterio. Y en segundo lugar, en su archivo musical no se conservan obras de ninguno de los músicos que acudieron a la Jornada y las que hay de otros compositores de la Real Capilla activos en ese momento (José de Nebra, Antonio Litteres y José de Torres) carecen de fecha de composición o pertenecen a otros años, lo que complica extraer conclusiones al respecto. No obstante, sea cual fuere el repertorio acometido por la agrupación, no cabe duda de que debió enmarcarse dentro de las pautas de la nueva moda y estilo italianos, tal y como venía siendo habitual en el repertorio de palacio en aquellos años. Además, la presencia de estos músicos (en su mayoría italianos) durante la estancia escurialense debió conllevar algún tipo de influencia en la capilla del monasterio, todavía anclada en el repertorio tradicional del s. XVII, en el que los violines venían siendo tímidamente introducidos desde el referido año de 1718.

Habitualmente, la mayor parte de los músicos que acudían a las Jornadas cumplían ciertas funciones docentes como maestros de violín, violón o clavicordio de los diferentes miembros de la familia real. Durante el reinado de Felipe V predominaron los de procedencia italiana, como Giacomo Facco, Francesco Corselli, Domenico Scarlatti y Domenico Porreti. El primero de ellos, violinista de la Real Capilla y maestro del príncipe Luis (1720-1724) y del infante Carlos hasta que marchó a Nápoles en 1731<sup>15</sup>, tan sólo figura en el Escorial junto a la Real Capilla en la citada Jornada de 1727. Mucho más asidua fue la presencia de Francesco Corselli (1702-1778), consumado virtuoso de clave y violín, maestro de capilla y compositor de música sacra y teatral. Había llegado a Madrid en 1733 para buscar fortuna en la corte —sin duda, su origen parmesano fue decisivo para su aceptación por parte de la reina Isabel de Farnesio—, donde permaneció hasta su muerte en 1778, siempre al servicio de la corona española como maestro de la Real Capilla (1738-1778) y maestro de música de los infantes (1733-

<sup>15</sup> Véase J. SUBIRÁ: “Jaime Facco y su obra musical en Madrid”, *Anuario Musical* 3 (1948), pp. 19-132. L. SIEMENS HERNÁNDEZ: “Los violinistas compositores en la corte española durante el período central del siglo XVIII”, *Revista de Musicología* 11/3 (1988), pp. 670-672.

1757)<sup>16</sup>. La presencia de Corselli en las Jornadas del Escorial se puede constatar desde 1734, en que aparece como “m[aest]ro de musica que enseña a la S[eño]ra Infanta D<sup>a</sup> Maria Theresa”<sup>17</sup>, hasta el de 1745<sup>18</sup>; después es presumible que continuase participando en las jornadas hasta 1757, fecha en que fue relegado de dicho cargo y se dedicó exclusivamente a sus funciones como maestro de la Real Capilla. Sorprende, no obstante, conociendo además su fértil producción compositiva, que no se conserve ni una sola obra de este autor en el archivo del Escorial.

Otro renombrado italiano presente en El Escorial en calidad de maestro de clave de María Bárbara de Braganza, fue Domenico Scarlatti (1685-1757)<sup>19</sup>. En 1728 vino a España con la princesa tras siete años de estancia en la corte de Juan V, permaneció en Sevilla junto a la familia real española —allí instalada con motivo del viaje a Andalucía (1728-1733)— hasta 1733, y ese año se trasladó definitivamente a la corte madrileña junto con la comitiva real<sup>20</sup>. Fue huésped del monasterio al menos durante los años 1737, 1738, 1739 y 1740<sup>21</sup>, pero sabiendo que permaneció en Madrid hasta su muerte en 1757 es muy probable que también estuviera presente en las Jornadas posteriores, en las que fray Antonio Soler pudo haber recibido lecciones del maestro italiano, tal y como ha señalado Samuel Rubio<sup>22</sup>.

<sup>16</sup> Véase N. A. SOLAR QUINTES: “El compositor Francisco Courcelle. Nueva documentación para su biografía”, *Anuario Musical* 6 (1951), pp. 179-204. B. LOLO: *La música en la Real Capilla de Madrid...*, *op. cit.*, pp. 96-100. L. SIEMENS HERNÁNDEZ: “Los violinistas compositores en la corte española...”, *op. cit.*, pp. 687-688.

<sup>17</sup> AGP, Reinados, Felipe V, leg. 171. *Relacion de los criados que se hallan sirviendo á S. M. Principe y Ser[enisi]mo S[eñ]or Infante D[o]n Phelipe en este R[ea]l Sitio de S[a]n Ildefonso, y deuen passar al de S[a]n Lorenzo en la presente Jornada, del año de 1734 [...]*.

<sup>18</sup> AGP, Reinados, Felipe V, legs. 165, 170, 183, 186 y 187. AGP, Patrimonios, El Escorial, leg. 1.829. Véase ANEXO I.

<sup>19</sup> Véase R. PAGANO: *Scarlatti, Alessandro e Domenico: due vite in una*, Milán 1985. A. RUIZ TARAZONA y Á. PEDRERO ENCABO: “Scarlatti, Domenico [Giuseppe Domenico]” en *Diccionario de la Música Española...* IX, pp. 853-857.

<sup>20</sup> Véase el artículo de J. TORTELLA: “Farinelli y Scarlatti: Las dos caras de Jano en la corte borbónica (1729-1757)”, publicado en esta misma obra, pp. 2159-2189.

<sup>21</sup> AGP, Administrativa, Jornadas, leg. 783. AGP, Patrimonios, El Escorial, leg. 1.829.

<sup>22</sup> Véase S. RUBIO: “El Padre Fray Antonio Soler: vida y obra”, en *Monasterio de San Lorenzo El Real de El Escorial en el Cuarto Centenario de su creación 1563-1963*, San Lorenzo del Escorial 1964, p. 476.

Pero al margen de estos músicos con funciones principalmente docentes –aunque también servían como músicos de cámara–, hubo otros destacados virtuosos italianos que desempeñaron un importante papel en la música de cámara con que se solía acompañar y deleitar a la familia real en sus Jornadas. Gracias a la gestión de Isabel de Farnesio, en agosto de 1737 llegaba de Londres el famoso Carlo Broschi “Farinelli” (1705–1782) para tratar de paliar a través de su canto el constante estado de abatimiento y melancolía en que había caído Felipe V desde hacía unos años<sup>23</sup>. Tras una primera estancia en San Ildefonso, Farinelli vino ese mismo otoño de 1737 al Escorial. Todo fueron atenciones para con el virtuoso, de forma que se le alojó en una de las mejores celdas del monasterio, localizada en la galería de mediodía del claustro principal<sup>24</sup>, concretamente en la “que estuvo aplicada en otra ocasion para el arquitecto D[o]n Juan Bap[tis]ta de Yubarra ya difunto”<sup>25</sup>. A fines de agosto era nombrado por Felipe V “familiar criado mío”, de cuya orden existe incluso una copia en el propio monasterio<sup>26</sup>. Pero aún más se evidencia el regalo con que era atendido el virtuoso italiano en la solicitud que al año siguiente hizo el mismo Sebastián de la Cuadra al prior, para que se le cambiase la celda porque la anterior estaba expuesta “â los tufos de carbón” y “padeciendo el menz[iona]do inconv[enien]te, es mui factible se le deteriore la voz, cossa que discurro seria de grave disgusto â Sus Mag[esta]des”<sup>27</sup>. Una última prueba del exquisito trato recibido por el virtuoso italiano en El Escorial lo constituye el nuevo cambio de celda que ordenó Fernando VI en 1756 para que pasase a ocupar no una sino dos celdas, las que habitara anteriormente el recién destituido Ministro de Hacienda, Marqués de Ensenada, localizadas en el paño de oriente y muy cerca de las estancias reales<sup>28</sup>. Pero parece que fueron

<sup>23</sup> Véase P. BARBIER: *Le castrat des Lumières*, Paris 1994, pp. 109–116. Véase también N. A. SOLAR QUINTES: “Nuevas aportaciones a la biografía de Carlos Broschi (Farinelli)”, *Anuario Musical* 3 (1948), pp. 187–204. J. TEIXIDOR BARCELÓ: *Historia de la música «española» y Sobre el verdadero origen de la música*, ed., transcripción y estudio crítico de B. Lolo, Lérida 1993, pp. 118–119.

<sup>24</sup> Véase ANEXO III.

<sup>25</sup> BE, XXII, 11/11. *Carta del Mayordomo Mayor al Prior, 16-10-1737*.

<sup>26</sup> BE, XXII, 12. *Nombramiento de Carlo Broschi como criado del Rey, 30-8-1737*.

<sup>27</sup> AGP, Reinados, Felipe V, leg. 159. *Carta del Mayordomo Mayor al Prior, 10-10-1738*. Véase la carta completa en ANEXO IV.

<sup>28</sup> BE, XXIV, 32/4: *Carta del Duque de Alba al Prior, 6-10-1756*. Véase ANEXO III.



insuficientes todos los halagos y comodidades para que Farinelli no dejase de sentir un continuo malestar, agravado por cierta enfermedad padecida en el monasterio el mismo año de su llegada —¿quizás debido a los “tufos del carbón”?— viéndose incluso “perdido”, según expresaba en una carta a su amigo el conde Sicinio Pepoli<sup>29</sup>. Todavía llegó más lejos su apatía por el real sitio, al cual se refirió en alguna ocasión como “esta Sagrada Pocilga” (*questo Sacro Porcile*)<sup>30</sup>.

El virtuoso Domenico Porreti (†1783), violón de la Real Capilla desde 1733 hasta el año en que falleció, y de quien Farinelli no dudó en elogiar su dominio del instrumento diciendo que él sólo “componía con su violoncelo, y sus dedos toda la orquesta”<sup>31</sup>, fue también asiduo huésped de las Jornadas escurialenses, de modo que desde el año 1737 hasta 1782 se halla presente de manera casi continua en las listas de carruaje y celdas relativas a dichas Jornadas<sup>32</sup>.

La presencia de Farinelli junto a Scarlatti, Corselli y Porreti durante las Jornadas de San Lorenzo de los años 1737-1746 evidencia una práctica musical de cámara dominada por los músicos italianos que tuvo su continuación en el reinado de su sucesor, Fernando VI. Un conjunto básico, formado por la voz del castrato y el preciso acompañamiento de uno o dos violines, violón y clave, instrumentos interpretados respectivamente por Corselli (y Paolo Facco, Cosme Pereli u otros), Porreti y Scarlatti. Un grupo íntegramente italiano que abordó un repertorio asimismo italiano, constituido principalmente por recitativos y arias procedentes de óperas o de carácter independiente. Al contrario de lo que sucede en otros periodos, no se conserva en El Escorial ninguna partitura de este género correspondiente al reinado de Felipe V. Por este motivo habría que buscarlo en los archivos del Palacio de Madrid, sede habitual de los músicos de la cámara y de la capilla del rey. Así pues, podemos suponer que los virtuosos

<sup>29</sup> Véase C. BROSCHI “FARINELLI”: *La solitudine amica. Lettere al conte Sicinio Pepoli*, ed. de C. Vitali y F. Boris, Palermo 2000, p. 151. *Carta de Farinelli a Sicinio Pepoli, 28-8-1738*: “Una volta all’Escorial sono stato poco bene, e mi viddi perso”.

<sup>30</sup> Véase C. BROSCHI “FARINELLI”: *La solitudine amica...*, op. cit., p. 183. *Carta de Farinelli a Sicinio Pepoli, 13-11-1742*: “Già Sua Eccellenza signor Duca d’Atrisco sa con qual mal animo la sua Dama sta mal volentieri in questo Sacro Porcile”.

<sup>31</sup> C. BROSCHI “FARINELLI”: *Fiestas Reales*, Madrid 1992, p. 64.

<sup>32</sup> AGP, Reinados, Felipe V, legs. 165, 169, 186 y 187. AGP, Reinados, Carlos III, legs. 104, 105, 110 y 120. AGP, Administrativa, Jornadas, leg. 783. AGP, Patrimonios, El Escorial, leg. 1.829. Véase ANEXO I.

debieron interpretar en sus jornadas escurialenses alguna de las 26 arias italianas de autor anónimo conservadas en el Archivo General de Palacio<sup>33</sup> u otras similares perdidas o en paradero desconocido. Si seguimos las referencias del propio Farinelli, cada día cantaba 8 ó 9 arias<sup>34</sup>, de las que nos han llegado algunos títulos a través de Giovenale Sacchi, como “*Pallido il sole*” y “*Per questo dolce amplesso*”, de la ópera *Artaserse* de Hasse; “*Fortunate passate mie pene*”, escrita por Attilio Ariosti para dicha ópera; “*Quell’usignolo che innamorato*”, de la *Merope* de Giacomelli<sup>35</sup>. Se trataba de arias que el virtuoso había interpretado con clamoroso éxito en los escenarios de Londres y París.

No cabe duda de que la presencia de músicos italianos en el monasterio ejerció una notable influencia en la actividad musical de la comunidad jerónima. Durante más de dos meses la corte “invadía” literalmente el monasterio y los principales criados e invitados de la Casa Real —entre ellos, los músicos— eran alojados en las celdas de los monjes<sup>36</sup>. Para ello se procedía al desalojo de entre 40 y 100 religiosos de sus respectivas celdas, los cuales eran reagrupados en otras estancias en condiciones bastante incómodas, ya que incluso convivían 4 y hasta 5 monjes en una misma celda. Ante tal situación, el prior tuvo que intervenir en diversas ocasiones con el fin de garantizar el correcto cumplimiento de los oficios divinos y demás obligaciones monásticas. Una de estas intervenciones aparece reflejada en una carta del prior fray Pedro Reinoso, dirigida al mayordomo mayor en octubre de 1738, que transcribimos íntegramente por la síntesis informativa que supone para el tema que nos ocupa:

<sup>33</sup> J. PERIS LACASA (dir.): *Catálogo del Archivo de Música del Palacio Real de Madrid*, Madrid 1993, pp. 223-232.

<sup>34</sup> Véase C. BROSCI FARINELLI: *La solitudine amica...*, *op. cit.*, pp. 143-144. Carta de Farinelli a Sicinio Pepoli, 16-2-1738: “*mi bevo tutte le sante sere 8 in 9 arie in corpo, non v’è mai riposo*”.

<sup>35</sup> G. SACCHI: *Vita del cavaliere Don Carlo Broschi*, Venezia 1784. Citado por C. BROSCI FARINELLI: *La solitudine amica...*, *op. cit.*, pp. 219-220.

<sup>36</sup> Véase F. J. CAMPOS Y FERNÁNDEZ DE SEVILLA: “La corte y la comunidad en las Jornadas anuales...”, *op. cit.* Para hacernos una idea de la distribución de las celdas incorporamos en el ANEXO II un listado original correspondiente al año 1737 y su transcripción, junto a dos planos parciales del monasterio (ANEXO III) en los que se detallan las partes del claustro principal y el Colegio, donde solían ser aposentados los músicos y el resto de huéspedes durante las Jornadas.

† / Ex[celentísi]mo Sr. / Muy Sr. mio: Con la ocasion de la proxima inminente Jornada de Sus Magestades a su R[ea]l Sitio de S[a]n Lorenzo, me puse esta mañana a los pies del Rey N[uest]ro Sr. (que D[i]os g[uar]de) y le suplique fuese serbido mandar moderar el exceso de alojamientos de celdas, que se pidio el año pasado, haziendo presente a Su Mag[esta]d que el combento se compone de 112 celdas, incluidas todas las de la enfermeria; y para ellas son existentes en el monasterio de 85 a 90 monges; el Colegio tiene 42 celdas, y quatro de enfermeria; que las dos de que una tiene tres estancias sirbe de alojamiento al Embajador del Rey de las Dos Sicilias. Y siendo precisam[en]te necesario; que los monges combentuales esten debidam[en]te alojados, de forma, que tengan alguna quietud y sosiego para cumplir con los oficios divinos misas, aniversarios, velas, y oracion continua, y vnas obligaciones monasticas con la solemnidad y mag[esta]d que en aquel R[ea]l Monasterio se celebran, y es notorio a toda la Corte; y que los religiosos colegiales esten assimismo acomodados de modo, que no cesen los estudios y se tengan las funciones literarias acostumbradas con el lustre, y esplendor, que es notorio. Concluio suplicando a Su Mag[esta]d se sirbiese mandar, que alojados los monges de dos en dos, así en el combento como en el Colegio, todo el resto quedase para la Real Familia prometiendo de mi parte, alargar quanto me fuese posible.

En el año pasado con las 72 celdas que se pidieron estubieron los monges alojados, de quatro en quatro, y de cinco en cinco, sin tener rato ni quietud de reposo porque la contraposicion de las horas de los cortesanos que alojan las celdas, por lo que algunos, necesitando el reposo necesario recurrian a mi a que los escusase de los oficios divinos, y otras obligaciones, deo otros inconvenientes, que tengo representados a V[uestra] Ex[celenci]a de faltar la clausura, el silencio, y otras observancias monasticas, y no siendo esto del servicio de los reyes n[uest]ros s[eñ]ores pues no lo es del servicio del Altissimo, considero por de mi precisa obligacion el representarselo en esta a V[uestra] Ex[celenci]a para que lo haga presente al Rey N[uestro] Sr. cuia resolucion yo obedecere con todo rendim[ien]to como es tambien de mi obligacion.

Esta me urge a partir mañana para S[a]n Lorenzo a dar las disposiciones necesarias p[ar]a la Jornada por lo que no puedo repetirme personalm[en]te a la obediencia de V[uestra] Ex[celenci]a a quien pido, del Altissimo toda salud y felicidad. De este R[ea]l Sitio de S[a]n Ildefonso y

octub[r]e 8 de 1738. / Ex[celentísi]mo Señor. / B[esa] l[as] m[anos] de S[u] Ex[celenci]a su m[en]or serv[id]or, fr. Pedro Reynoso [fdo. y rdo.]. / Ex[celentísi]mo Sr. D[o]n Sebastian de la Quadra <sup>37</sup>.

En tales situaciones como las que describe fray Pedro Reinoso, la convivencia en los claustros entre cortesanos y los monjes resulta más que evidente, facilitando a los músicos de una y otra comunidad interesantes relaciones de las que generalmente saldrían más beneficiados los jerónimos, dada la manifiesta superioridad y excelencia de los músicos del rey. Durante las jornadas los monjes escucharon –y incluso pudieron compartir atril con ellos– a consumados virtuosos italianos que interpretaban a su vez composiciones del nuevo estilo llegado de Italia. No debe resultar extraño pues que los jerónimos compusiesen e interpretasen obras en dicho estilo, si bien se presentan en una proporción relativamente baja con respecto a los estilos autóctonos y tradicionales que venían siendo cultivados en el entorno escurialense. Incluso hubo cierta crítica desfavorable a tales novedades dentro del propio monasterio, que encajaban en la línea conservadora representada por Benito Feijoo <sup>38</sup> o Juan Francisco de Sayas <sup>39</sup>, como la que se desprende del siguiente fragmento referido a fray Pedro Serra (†1766):

Siempre estaba muy dispuesto para cantar alabanzas divinas, y plagado de achaques para cantar arias italianas, lo que guardò desde que fuè ordenado de sacerdote, hasta que murió. Queriendo el Duque de Abrantes oirle en una ocasion, le puso una aria italiana, que la sabia de memo[ri]a, y vista le respondiò, que no entendia la letra, ni la podia leer, que a màs de su cortedad de vista, mientras atendia â leer la letra, se le escaparian con facilidad los puntos de cadencia: tenia el Duque grandes ganas de oirle, y acordandose de una Salve, que trahia muy dificultosa, por la gran variacion, y copia de modulaciones, le dixo, pues cante usted esta Salve, que no tropezarà en la letra, y la cogiò y executo de repente, con grande admiraciòn del Duque, y demàs que alli estaban <sup>40</sup>.

<sup>37</sup> AGP, Administrativa, Jornadas, leg. 784. *Carta del Prior al Mayordomo Mayor, 8-10-1738.*

<sup>38</sup> B. J. FEIJOO: *Teatro Crítico Universal*, Madrid 1726.

<sup>39</sup> J. F. DE SAYAS: *Musica canonica, motetica, y sagrada, su origen, y pureza con que la erigió Dios para sus alabanzas divinas*, Pamplona 1765.

<sup>40</sup> F. PASTOR GÓMEZ-CORNEJO (ed.): *Las Memorias Sepulcrales de los Jerónimos de San Lorenzo del Escorial*, 2 vols., San Lorenzo del Escorial 2001, II, p. 698.

Queda puesto claramente de manifiesto –al menos en la letra; otra cosa sería la práctica– que estaba considerada como más elevada la música tradicional eclesiástica (aquí representada por una Salve) que la nueva música italiana, con sus arias y recitados. Téngase en cuenta que en la anécdota el monje jerónimo estaba frente a un seglar –un cortesano– y por lo tanto debía dar la adecuada imagen correspondiente a su hábito. Muy distintas habrían sido otro tipo de situaciones en las que los religiosos estaban “a sus anchas” en las fiestas litúrgicas o incluso profanas (por ejemplo, Carnavales) del monasterio, algo confirmado por el conjunto de obras con rasgos italianizantes conservadas en el archivo del monasterio.

Así pues, y después de realizar un estudio de conjunto de todas estas obras, llegamos a una conclusión similar a la de otros centros eclesiásticos o incluso teatrales: las nuevas tendencias fueron usadas con moderación y se integraron y mezclaron con las autóctonas de raigambre tradicional y popular <sup>41</sup>.

Entre los primeros compositores escorialenses que hicieron uso del nuevo estilo italiano se encuentra el ya mencionado fray Juan de Alaejos (1687-1752). Tras profesar en 1707 “le embiaron a Madriz para que se perficionase en la composicion” <sup>42</sup>. Ya que Sebastián Durón se hallaba exiliado por aquel entonces, podemos suponer que estudió con José de Torres, maestro interino de la Real Capilla, y perfecto conocedor de las nuevas tendencias italianas, según se aprecia a través de sus composiciones y de su obra teórico-práctica *Reglas generales de acompañar* <sup>43</sup>; de hecho, en El Escorial se conserva de este autor una obra plenamente italiana: la cantada al Santísimo *Quién pudiera alcanzar* <sup>44</sup>. Por lo que se refiere a Alaejos,

<sup>41</sup> Véase M<sup>a</sup> A. VIRGILI BLANQUET: “Voces e instrumentos en la música religiosa española del siglo XVIII”, *Nassarre* 3/1 (1987), pp. 95-105. M. SÁNCHEZ SISCART: “El villancico en la teoría literaria y musical del siglo XVIII”, *Nassarre* 6/2 (1990), pp. 165-188. P. R. LAIRD: “Los villancicos del s. XVII en el Monasterio del Escorial”, en *La Música en el Monasterio del Escorial. Actas del Simposium*, San Lorenzo del Escorial 1993, pp. 220-221. P. CAPDEPÓN: “El villancico escorialense del s. XVIII”, en *Ibidem*, p. 249. J. J. CARRERAS: “De Litteres a Nebra: la música dramática entre la tradición y la modernidad”, en *La música en España en el siglo XVIII*, Madrid 2000, pp. 19-28. Á. TORRENTE: “Las secciones italianizantes de los villancicos de la Capilla Real, 1700-1740”, en *Ibidem*, pp. 87-94. J. J. CARRERAS: “Las cantatas españolas de la colección Mackworth de Cardiff”, en *Ibidem*, pp. 127-141.

<sup>42</sup> F. PASTOR GÓMEZ-CORNEJO (ed.): *Las Memorias Sepulcrales...*, *op. cit.*, I, p. 350.

<sup>43</sup> Véase B. LOLO: *La música en la Real Capilla de Madrid...*, *op. cit.*, pp. 116-124.

<sup>44</sup> BE, 139-4. J. DE TORRES: *Quién pudiera alcanzar*, Cantada al Santísimo, s. a. Se trata de una copia muy similar a otras procedentes de la Real Capilla, como las de Durón, en la que tan

también hallamos una única obra de características italianas: la cantada a Santa María [*Sagrada flecha*]<sup>45</sup>, que consiste en un breve recitativo “*secco*” y un aria *da capo*.

También fray José del Valle (1707-1743) fue enviado a perfeccionarse a Madrid; primero con el maestro de capilla de San Jerónimo el Real<sup>46</sup> y después, o al mismo tiempo, con Nebra, según relata Francisco de Paula Rodríguez en su *Familia Religiosa*:

[...] se aplicó al órgano y descubriendo gran manejo y en especial gusto para la composición, le embiaron a Madrid para que viesse, oyese y estudiase de D. Joseph Nebra, organista mayor de la Real Capilla, habilidad sin segunda en estos reynos y fuera de ellos. Fue nuestro fr. Joseph a la Corte y cuando volvió a su casa, parece venía de la Corte del Cielo y que allí había estudiado el tañer, hacer las mezclas de los registros y componer música para el coro; en el tañer (oy vive el Mtro. Nebra y se ratifica en una palabra que de él dixo preguntándole en casa por la habilidad de fr. Joseph que respondió: no sabe lo que se toca)<sup>47</sup>.

Aunque no podemos precisar quién fue su primer maestro de composición en El Escorial<sup>48</sup>, resulta evidente el influjo que debió recibir fray José del Valle

---

sólo figura “Torres”. Evidentemente, su estilo y estructura (Aria-Recitado-Aria-“Despacio”-Fuga-Aria-“Grave”) apuntan a las primeras décadas del s. XVIII, por lo que resulta un tanto disparatado atribuir esta obra a Juan de Torres (†1679), como han sugerido Rubio y Laird. Véase S. RUBIO: *Catálogo del archivo de música del Monasterio de San Lorenzo el Real del Escorial*, Cuenca 1976, p. 559. P. R. LAIRD: “Los villancicos del s. XVII...”, *op. cit.*, pp. 220-221.

<sup>45</sup> BE, 5-7. Fray J. DE ALAEJOS: [*Sagrada flecha*], Cantada a Santa María, s. a.

<sup>46</sup> F. PASTOR GÓMEZ-CORNEJO (ed.): *Las Memorias Sepulcrales...*, *op. cit.*, II, p. 630: “[...] oyò en n[uest]ro monast[er]io de S[a]n Geron[im]o al Mtro. de Capilla diestro y excelente en el manexo y composicion, a quien no solo ymitò en el ayre, manexo, gusto, y sutileza, sino que le excedio en todo sin ponderacion alguna”.

No ha sido posible averiguar de qué maestro de capilla se trataba, dada la práctica inexistencia de datos sobre la capilla musical de San Jerónimo el Real o, en el mejor caso, noticias sesgadas de algún músico del monasterio.

<sup>47</sup> F. de P. RODRÍGUEZ: *Monjes Jerónimos del Monasterio de El Escorial. Familia Religiosa de El Real Monasterio de San Lorenzo distribuida por sus clases*, ed. de L. Hernández, San Lorenzo del Escorial 2001, pp. 208-209.

<sup>48</sup> Según las fechas de que hablamos (1715-1725) caben tres posibilidades: fray Juan de Alaejos (1687-1752), fray Juan de la Calle (†1730) y fray Fernando de la Trinidad (1660-1739).

durante su estancia en Madrid (hacia 1726), tanto de su maestro Nebra como de la nueva música que se escuchaba en la corte, que sin duda aplicó a algunas de sus obras no latinas. Compuso para la escena e introdujo arias y recitativos en varios villancicos y cantadas de Navidad, Corpus y San Lorenzo. Por ejemplo, en su cantada al Santísimo [*Adorado, escondido*] para contralto solista <sup>49</sup>, combina dos recitados y dos arias da capo con un movimiento introductorio (Despacio) y otro final (Grave), en los que otorga al solista un trazado melódico en el que la dificultad técnica queda al servicio de su lucimiento. Seguramente el destinatario de esta obra fuese fray Gabriel de Moratilla (1700-1788) —uno de los más destacados y longevos contraltos escurialenses del s. XVIII <sup>50</sup>—, al igual que el villancico a San Lorenzo *Oyendo Laurencio* <sup>51</sup>, en el cual el solista canta el recitado y el aria da capo, cuya repetición es abordada por las ocho voces que participan en la obra.

El caso de fray Vicente Julián (1714-1782) resulta asimismo interesante, porque ya vino formado como monje y como músico del monasterio de San Jerónimo de la Murta (Alcira, Valencia) en el año 1741, el mismo en que está fechado su villancico al Santísimo [*A la mesa, convida el Dios del amor*] <sup>52</sup>. En esta obra el autor incluye un recitativo y un aria italiana, lo que indica sin ningún género de duda que ya conocía las nuevas tendencias antes de venir al Escorial, las cuales siguió cultivando en algunas más de sus obras. Por ejemplo, en el villancico de Navidad [*A un Dios a quien la culpa*] <sup>53</sup>, hizo uso de la recurrente

<sup>49</sup> BE, 88-13. Fray J. DEL VALLE: [*Adorado, escondido*], Cantada al Santísimo, s. a.

<sup>50</sup> F. PASTOR GÓMEZ-CORNEJO (ed.): *Las Memorias Sepulcrales...*, op. cit., I, p. 249:

“[...] sucedió una cosa muy particular en la muda de la voz (porque cantaba tiple) pues siendo regular como saben todos tardar algunos años en sentarse la voz hasta que se fija no fue assi en n[uest]ro fr. Gab[rie]l p[ue]s haviendo cantado el sabado p[or] la tarde una Letania de tiple a N[uest]ra S[eñor]a el sig[ui]en[te] domingo cantò la Misa de contralto que por equibocac[i]on sacò el P[adr]e M[ae]stro de Capilla y desde entonces canto s[iem]pre los contraltos con la perfeccion que es notoria a esta R[ea]l Comunidad viendose pocos de voz tan excelente ni que tanto la exercitasen p[ue]s sirvió con ella mas de 40 años sin que se verificase dejar de cantar por muy resfriado que estuviese”.

<sup>51</sup> BE, 144-10. Fray J. DEL VALLE: *Oyendo Laurencio*, Villancico a San Lorenzo, s. a.

<sup>52</sup> BE, 56-18. Fray V. JULIÁN: [*A la mesa, convida el Dios del amor*], Villancico al Santísimo, 1741.

<sup>53</sup> BE, 152-2. Fray V. JULIÁN: [*A un Dios a quien la culpa*], Villancico de Navidad, 1746.

técnica paródica de imitar determinados personajes arquetípicos de la sociedad de la época <sup>54</sup>, en este caso concreto dos peregrinos italianos. En un italiano macarrónico entonan los dos tiples un recitativo y un aria, precedidos por una pastorela <sup>55</sup>.

Pero la primera obra “italiana” propiamente escurialense fechada es de autor anónimo. Se trata de una loa escrita en 1726 para la fiesta de reelección del prior fray Luis de San Pablo <sup>56</sup>. En ella hay dos “recitados” y tres arias, además de una introducción o “cuatro” de empezar y dos danzas instrumentales cuyo tipo no ha sido posible identificar. Por la fecha de composición, la pieza podría pertenecer a fray José del Valle, maestro de capilla en esos años, aunque tampoco debe ser descartado fray Juan de Alaejos.

Otra obra anónima muy significativa para el caso que nos ocupa es el villancico de Navidad [*Y ha venido Francisquini*], para dos coros y acompañamiento de violines y bajo <sup>57</sup>. Dicho interés radica en el protagonismo de un personaje italiano —el tenor del primer coro— que viene a cantar al Niño. Aunque parece tratarse de un personaje ficticio, la expectación con la que es recibido por el coro y el anuncio de su canto plantean ciertas dudas sobre su existencia real. En efecto, el italiano canta, pero en un perfecto lenguaje, por lo que no se trata de una parodia al uso y, además, plantea la posibilidad de que el autor hubiera sido alguno de los músicos italianos de la corte presentes en las Jornadas. Tras un recitativo, el protagonista dedica su aria —de plena factura italiana— al Niño, y tras el aplauso del coro le invitan a cantar de nuevo, pero esta vez “a la española”, a lo que corresponde cantando un par de coplas de carácter popular cuyo texto refleja la saludable convivencia entre italianos y españoles:

Un infante que ha nacido / y al mundo nos ha venido / alegre con  
gloria extraña / a la Italia y a la España / y la paz nos has traído. / Él al

<sup>54</sup> Por cierto, este fue un modo de introducir las nuevas formas italianas en nuestro país. Véase Á. TORRENTE: “Las secciones italianizantes de los villancicos...”, *op. cit.*, pp. 87-94.

<sup>55</sup> La pastorela, definida por el *Diccionario de Autoridades* como “tañido, canto ú danza, a modo è imitacion de los pastóres”, por su temática fue muy usada en las fiestas de Navidad en Italia y España durante los ss. XVII-XVIII e incluso XIX. Véase G. CHEW: “Pastorella”, en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 29 vols., London 2001, XIX, pp. 225-226.

<sup>56</sup> BE, 157-23. ANÓNIMO: [*Segunda carrera el sol*], Loa, 1726.

<sup>57</sup> BE, 154-4. ANÓNIMO: [*Y ha venido Francisquini*], Villancico de Navidad, s. a.



mundo se ha bajado / y al hombre al cielo ha elevado / y porque a todos asombre / que él viene a ser Dios Hombre, / al hombre el ser Dios ha dado <sup>58</sup>.

## 2. FERNANDO VI Y MARÍA BÁRBARA DE BRAGANZA:

### *APOGEO DE LA MÚSICA ITALIANA*

La afición musical de Felipe V tuvo continuación en sus sucesores al trono, Fernando VI y María Bárbara de Braganza, quienes potenciaron ostensiblemente la política musical a través de la creación de los teatros de los reales sitios de Aranjuez y el Buen Retiro, dirigidos y gestionados sin ningún tipo de barrera presupuestaria por Farinelli <sup>59</sup>. Este casi ilimitado poder del castrado en la política cultural de la corte acabó con la llegada de Carlos III al trono en 1759, quien si bien lo destituyó de todos sus cargos, le concedió un buen trato y una excelente pensión para el resto de sus días <sup>60</sup>. Los gustos musicales se mantuvieron de forma paralela a la presencia italiana en la corte y se recibían puntualmente las novedades de aquel país, tal y como Farinelli refería a su amigo Sicinio Pepoli en 1749: “aquí nos llegan diariamente todas las composiciones musicales de Italia” <sup>61</sup>.

Continuaron visitando El Escorial los músicos italianos del anterior reinado (Farinelli, Corselli y Porreti), si bien aparecieron otros nuevos. Por lo que respecta a Domenico Scarlatti, continuó asistiendo a la familia real hasta 1755, fecha en que fue relegado de sus funciones, falleciendo dos años más tarde, en 1757. Ocupó su lugar Nicola Conforto (1718–desp. 1789) <sup>62</sup>. Llegado ese mismo año a la corte madrileña, su primer destino fue precisamente El Escorial, según relata el propio Farinelli, al que le unía una profunda amistad: “llegò à

<sup>58</sup> *Ibidem*.

<sup>59</sup> Véase C. BROSCHI “FARINELLI”: *Fiestas Reales...*, *op. cit.*

<sup>60</sup> Véase Conde de FERNÁN-NÚÑEZ: *Vida de Carlos III*, 2 vols., Madrid 1898, (ed. facsimil: Madrid 1988), I, pp. 148-149.

<sup>61</sup> Véase C. BROSCHI FARINELLI: *La solitudine amica...*, *op. cit.*, p. 188. *Carta de Farinelli a Sicinio Pepoli, 26-8-1749*: “*Qui vengono alla giornata tutte le composizioni musicali d’Italia*”.

<sup>62</sup> Véase R. STEVENSON: “Conforto [Conforti], Nicola”, en *The New Grove...*, *op. cit.*, VI, pp. 282-283.

Madrid en 14 de octubre de 1755 desde donde passò al real sitio de San Lorenzo”<sup>63</sup>. Ejerció como compositor teatral y de cámara hasta la llegada de Carlos III en 1759, en que su actividad teatral se vio reducida y en 1762 fue nombrado maestro de música de las infantas<sup>64</sup>. Por todo ello, Conforto estuvo presente en las Jornadas del Escorial desde 1755 hasta 1789 casi ininterrumpidamente<sup>65</sup>. Su integración en el monasterio se ve reflejada a través de la buena relación que mantuvo con fray Antonio Soler, para cuya *Llave de la modulación* no dudó en estampar su firma y aprobación<sup>66</sup>.

El referido año de 1755 vino al Escorial otro “antiguo amigo” de Farinelli, de su misma voz y condición, cuyo paso por la corte fue bastante efímero: Gioacchino Conti “Giziello” (1714-1761)<sup>67</sup>. Según el propio Farinelli, en 1755 “vino de passo à esta Corte de la de Lisboa, y traxo cartas de recomendacion de aquellos soberanos para la Reyna Nuestra Señora”<sup>68</sup>. Ese mismo año, “en el dia 18 de octubre, passò al Escorial, en donde fuè servido de un todo, por su antiguo amigo el S[eñ]or Farinelo”<sup>69</sup>. Allí permanecieron estos y otros músicos junto a la corte hasta que el terremoto ocurrido el uno de noviembre de ese mismo año produjo el inesperado final de la Jornada y, al parecer, el retiro de los escenarios de Conti y su ingreso en un monasterio para el resto de su vida<sup>70</sup>:

El tremendo espantable terremoto succedido dia 1º de noviembre del año de 1755 en el que celebra la Yglesia la festividad de Todos los Santos, hizo que intempestivamente se transfiriesen S[u]s M[ajestade]s de aquel Real Sitio à esta Corte, y al mismo lo egecutaron tambien en coche

<sup>63</sup> C. BROSCHI FARINELLI: *La solitudine amica...*, *op. cit.*, p. 161.

<sup>64</sup> AGP, Personal, Cª 16.800, Exp. 36. *Expediente personal de Nicolás Conforto*.

<sup>65</sup> AGP, Reinados, Carlos III, legs. 103, 104, 105, 108, 109, 110, 118 y 120.

<sup>66</sup> Fray A. SOLER: *Llave de la modulación y antigüedades de la música*, Madrid 1762, s. p. [ed. facsímil: New York 1967].

<sup>67</sup> W. DEAN: “Conti, Gioacchino [‘Egizziello’, ‘Gizziello’]”, en *The New Grove...*, *op. cit.*, VI, pp. 341-342.

<sup>68</sup> C. BROSCHI FARINELLI: *La solitudine amica...*, *op. cit.*, pp. 161-162.

<sup>69</sup> *Ibidem*, pp. 161-162.

<sup>70</sup> Véase W. DEAN: “Conti, Gioacchino...”, *op. cit.*, p. 341.

de la real cavalleriza, el S[eñ]or D[o]n Carlos, con el S[eñ]or Gizielo, el S[eñ]or Conforto, y el S[eñ]or Porrea<sup>71</sup> [...] <sup>72</sup>.

La actividad y el repertorio de todos estos músicos de cámara en las Jornadas del Escorial debió ser muy similar al que venía realizándose en el reinado anterior. El canto de Farinelli debió ser acompañado al clave por Conforto, Corselli –quizás también Paolo Facco (†1769)– con el violín y Porreti al violón. En El Escorial se conserva una cantada de autor anónimo [*Embravecido el Noto*], para tiple solo, violines, trompas y bajo, cuyo estilo parece enmarcarse en los años centrales del siglo<sup>73</sup>. Sin recitativo que le preceda, el tiple ataca un aria da capo de manifiesta dificultad técnica, donde los prolongados pasajes de coloratura y los grandes saltos de 6ª, 7ª y 8ª en figuras rápidas de semicorchea y tresillos de semicorchea, ponen realmente a prueba al cantante. Y por las circunstancias dichas, no sería de extrañar que el autor hubiese sido Corselli o Conforto y el solista Farinelli. Queda en entredicho la participación de las trompas, ya que no se citan nombres de individuos especializados en dicho instrumento durante las Jornadas hasta el reinado de Carlos IV, aunque su omisión podría entrar dentro de la praxis de la época o incluso –con menos probabilidad– haber sido desempeñada por algún monje músico del monasterio, como por ejemplo fray Luis Fortet<sup>74</sup>. Al margen de esta obra anónima, resulta asimismo muy probable la interpretación de alguna de las 54 arias italianas (algunas con recitativo previo) de Nicola Conforto, casi todas para tiple y cuerda, conservadas en el Archivo General de Palacio<sup>75</sup>.

Nada cambió en lo que afecta a la convivencia en los claustros durante el nuevo reinado e incluso pareció acentuarse la relación entre los músicos de la corte y los del monasterio, según se desprende de relatos como el que aporta el propio Soler sobre la presencia de Luis Misón –flautista de la Real Capilla entre 1748 y

<sup>71</sup> Debe tratarse de Porreti.

<sup>72</sup> C. BROSCHI FARINELLI: *La solitudine amica...*, *op. cit.*, pp. 162-163.

<sup>73</sup> BE, 158-13. ANÓNIMO: [*Embravecido el Noto*], Cantada humana, s. a.

<sup>74</sup> Fray Luis Fortet (†1814): Natural de Manresa, vino a tomar el hábito al Escorial en 1755, destacando por su “particular habilidad (notoria a todos) en la trompa de caza” y otros instrumentos. Véase *Libro de los Actos Capitulares del Monasterio de San Lorenzo el Real*, 3 vols., San Lorenzo del Escorial 2004, II, p. 250.

<sup>75</sup> J. PERIS LACASA (dir.): *Catálogo del Archivo de Música...*, *op. cit.*, pp. 130-141.

¿1758? <sup>76</sup>— en la celda del entonces maestro de capilla del Escorial: fray Manuel del Valle (1727-1775). El relato forma parte de la semblanza biográfica que escribió Soler en el libro de *Memorias Sepulcrales* sobre fray Pedro Serra (†1766); en él aparece además otro importante músico del monasterio: fray Vicente Julián (1714-1782), planteándose de este modo una improvisada academia musical:

Por casualidad llegò en este monast[er]io el famoso D[o]n Luis Misson, gran tocador de flauta travesera, y musico de la R[ea]l Capilla, actual del monarca de España, Fernando el 6º haviendolo sido antes de otras testas coronadas. Estava este cavallero tocando en la celda del p[adr]e fr. Manuel del Valle, mientras n[uest]ro pretend[ien]te estava en la Hospederia con el p[adr]e fr. Vicente Julian, org[anis]ta de esta casa, conbidò este al pretend[ien]te para que fuessen â oir vn rato â Misson, y fueron allà, conbidò el cavallero â tocar â n[uest]ro pretend[ien]te, y excusandose con gran humildad, y razones, la vltima fuè, que no trahia alli su flauta, pensando que ya no avia mas arbitrio, entonces dijo el d[ic]ho p[adr]e fr. Vicente, por flauta no le dexten ussès, que aqui traigo yo vna, la que sacò de su manga, y era del pretend[ien]te que la avia cogido con estudio, viendose el humilde pretend[ien]te cogido, acompañò de seg[un]do obligado â Misson, de repente, quien dijo assi delante de todos, ola paisano, y es vsted el que no queria tocar, pues sepa que este papel que vsted â executado, no digo de repente, mas aun despues de estudiado, no he hallado en la Corte, quien le aya executado mejor <sup>77</sup>.

Si casual fue la presencia de Luis Misón en El Escorial, no lo fue en absoluto la del ya mencionado Domenico Porreti durante los más de 40 años que acudió a las Jornadas. A él se alude en un villancico de Navidad del año 1751, cuyo autor es el mencionado fray Manuel del Valle; en la introducción el contralto solista canta lo siguiente:

Los cantorcillos de casa, / noticiosos de que hoy / ha nacido en el Portal / un Rey niño y grande Dios, / para divertirle en algo, / vienen con mucho fervor / a cantarle una tonada, / de lindo gusto y sazón; /

<sup>76</sup> F. J. CABAÑAS ALAMÁN: “Misón, Luis”, en *Diccionario de la Música Española...* VII, pp. 617-618.

<sup>77</sup> F. PASTOR GÓMEZ-CORNEJO (ed.): *Las Memorias Sepulcrales...*, *op. cit.*, II, p. 697.

esta Jornada la oyeron / a Porreti al violón, / si no gustare, será / por no ayudarles la voz<sup>78</sup>.

Este curioso documento constituye una prueba irrefutable de la íntima relación de los músicos de la corte con los habitantes del monasterio, y hasta incluso los niños. En este caso se trata de una “tonada” que los muchachos habían oído tocar a Porreti, pero ¿en qué contexto?, ¿estaban presentes en las academias de monjes y seglares?, ¿obsequió Porreti a los muchachos con una visita de carácter instructivo y docente a sus dependencias? No estamos en condiciones de responder a estas preguntas, pero a través de este ejemplo queda puesta en evidencia una relación musical entre corte y monasterio que debió ser habitual, al menos en el ámbito de la música profana, aunque tampoco resultaría nada extraño que Porreti u otros músicos del rey participaran alguna vez con los monjes en la liturgia conventual, sobre todo en los días más festivos.

Además, el autor del villancico —fray Manuel del Valle— fue enviado a Madrid para estudiar con Nebra<sup>79</sup>, del mismo modo que lo fue su tío fray José del Valle, lo que sin duda enriqueció sus conocimientos musicales a través del contacto con los nuevos géneros que se escuchaban en la corte. De fray Manuel del Valle nos han llegado diversas obras con fragmentos puramente “italianos”, siguiendo la tendencia de sus correligionarios y maestros en la música. Tanto en el villancico a San Lorenzo [*Qué brillantes fulgores*]<sup>80</sup>, como en su cantada al Santísimo [*Hombres si en el altar*]<sup>81</sup>, el autor hace uso de recitativos y arias da capo italianas que pone en boca del contralto solista, arropado en el segundo caso por un tradicional “cuatro” que sirve de introducción a la obra.

Otro interesante ejemplo de interacción entre los músicos italianos del rey y los del monasterio en este periodo es la referencia a ciertas composiciones de

<sup>78</sup> BE, 140-7. Fray M. DEL VALLE: *Los cantorcillos*, Villancico de Navidad, 1751.

<sup>79</sup> F. PASTOR GÓMEZ-CORNEJO (ed.): *Las Memorias Sepulcrales...*, op. cit., II, p. 624:

“Tomo mui a pechos la carrera de la religion, y aunque le embiaron a M[adri]d (porque a este t[ie]m[p]o havia muerto su tio) para que se perfeccionase en el organo, bajo la enseñanza de D[o]n Joseph de Neira [*sic*], organista maior de la R[ea]l Capilla, vivio tan ajustado al estado religioso, como si estuviera en el noviciado. Luego que se perfecciono en su facultad, bolvio a este monast[er]io y sirvio mucho a esta com[unida]d y a Dios con su habilidad.”

<sup>80</sup> BE, 140-1. Fray M. DEL VALLE: [*Qué brillantes fulgores*], Villancico de Navidad, 1752.

<sup>81</sup> BE, 139-1. Fray M. DEL VALLE: [*Hombres al altar*], Villancico al Santísimo, s. a.

Farinelli que el propio cantante enviaba a fray Blas Hurtado (†1753) para que las tocara en el carillón, según sabemos a través de un relato contemporáneo:

[...] dedicóse al órgano de campanas las que tañía con tal gracia que era el embeleso y alegría de toda la Real Comitiva y el cantor de la Reina que llamaban Farinelli le hacía sonatas para el órgano y se las enviaba para que las oyese la Reina <sup>82</sup>.

Resulta verdaderamente novedoso este poco conocido aspecto del cantante italiano, ya que son muy pocas las composiciones que de él nos han llegado, y mucho menos para este instrumento, del cual no ha perdurado repertorio alguno en el archivo musical del monasterio, si es que alguna vez lo hubo.

En este reinado, concretamente en septiembre de 1752, tomó el hábito el más importante compositor escurialense de esta centuria: fray Antonio Soler (1729-1783). Fue un buen conocedor del estilo y modas musicales de la corte, con la que mantuvo un estrecho contacto toda su vida, desde que comenzase sus clases con Scarlatti y Nebra <sup>83</sup> y, más tarde, por razones de amistad con destacados miembros de la nobleza y burguesía madrileñas <sup>84</sup>. Se ha discutido mucho sobre la influencia de Scarlatti en sus sonatas para clave, aunque al igual que en su obra vocal, Soler mantuvo una poderosa personalidad artística a pesar de todos los italianismos <sup>85</sup>. No obstante, en sus obras profanas –principalmente en sus

<sup>82</sup> F. de P. RODRÍGUEZ: *Monjes Jerónimos del Monasterio de El Escorial...*, *op. cit.*, p. 222.

<sup>83</sup> S. RUBIO: “El Padre Fray Antonio Soler...”, *op. cit.*, pp. 476-477:

“Cuenta el Padre Soler en sus contestaciones a los *Reparos músicos*, hechos contra la *Llave de la modulación* por Roel del Río, que de todos los autores que censuraron y aprobaron su libro había oído él composiciones en sus respectivas capillas. Estos son: Francisco Courcelle y José de Nebra, maestro y vicemaestro, respectivamente, de la Capilla Real; José Mir, maestro de capilla de las Descalzas Reales, y Nicolás Conforto, napolitano, profesor de las Infantas de España. No hay duda, en consecuencia, de que el Padre Soler, aprovechando su estancia en Madrid para completar sus estudios, tuvo ocasión de oír las mejores capillas de la ciudad a la vez que las obras de sus respectivos directores”.

<sup>84</sup> Por ejemplo, el Duque de Medina Sidonia. Véase G. T. HOLLIS: “*El diablo vestido de fraile*: a propósito de alguna correspondencia inédita del padre Soler”, en *La música en España en el siglo XVIII...*, *op. cit.*, pp. 219-233.

<sup>85</sup> Véase S. KASTNER: “Algunas cartas del Padre Antonio Soler dirigidas al Padre Giambattista Martini”, *Anuario Musical* 12 (1957), pp. 235-241. S. RUBIO: “El Padre Fray Antonio Soler...”, *op. cit.*, p. 511.

villancicos— hizo uso de arias y recitativos, sintetizándolos y combinándolos de forma magistral junto a seguidillas, fandangos, tonadas y otros aires castizos, y con el omnipresente minué<sup>86</sup>. Podría ser tildada quizás de excesiva la crítica que, glosando al Padre Feijoo, hizo Samuel Rubio del empleo del estilo italiano en la música eclesiástica, afirmando que “convirtió la música sagrada en ópera y los templos en teatros” y que:

ante su ímpetu arrollador sucumbieron no sólo los compositores formados en más o menos contacto o bajo la influencia de los Farinelli, los Corselli, los Brunetti, que de Italia importaron estas galanuras ‘impúdicas’, sino hasta aquellos otros que como el Padre Soler recibieron su primera educación en el recinto de un austero santuario<sup>87</sup>.

De sus aproximadamente 255 obras no religiosas, unas 25 contienen rasgos italianizantes. Uno de estos consiste en el uso de breves oberturas instrumentales al inicio de algunos de sus villancicos, sobre todo en los de mayor solemnidad (Calenda, San Lorenzo y San Jerónimo), que evocan la sección rápida de las sinfonías italianas<sup>88</sup>. Asimismo, introdujo el recitativo “*accompagnato*” —o como se le denominaba en aquella época: “a compás”— en algunas de sus obras<sup>89</sup>, creando verdaderas escenas dramáticas propias de la incipiente ópera seria vienesa con texto italiano de autores como Salieri, Mozart y Haydn.

Además, en torno a él fueron organizadas probablemente las primeras academias musicales en el contexto puramente monástico. Según refiere José Teixidor, en el marco de cierta anécdota y como testigo y co-protagonista de la misma, en la celda del Padre Soler se hallaban presentes algunos de sus discípulos y varios testigos, “principalmente de los que seguían por los años de 1770 las

<sup>86</sup> Véase P. CAPDEPÓN: *El P. Antonio Soler y el cultivo del villancico en El Escorial*, San Lorenzo del Escorial 1993, pp. 176-208.

<sup>87</sup> S. RUBIO: “El Padre Fray Antonio Soler...”, *op. cit.*, p. 502.

<sup>88</sup> Por ejemplo: BE, 101-4: *Alentad armonías*, Villancico al Santísimo, 1753. BE, 122-4: *Amotinado el orbe*, Villancico de Navidad (Calenda), 1756. BE, 123-2: [*Fuego y agua en lid plausible*], Villancico a San Lorenzo, 1754. BE, 101-1: [*Ah, de la oscura cárcel*], Villancico de Navidad (Calenda), 1766. BE, 158-23: [*Ah de la segunda Roma*], Villancico a San Lorenzo, s. a. BE, 104-4: [*Bélicos elementos*], Villancico a San Jerónimo, 1765. Los tres primeros han sido editados por P. Capdepón en Fray A. SOLER: *Villancicos*, 4 vols., Madrid 1992.

<sup>89</sup> El primero de los ejemplos está fechado en 1756: BE, 122-4: *Amotinado el orbe*, Villancico de Navidad (Calenda), 1756.

Jornadas”<sup>90</sup>. Este tipo de reuniones fueron habituales en la celda del maestro de Olot, y consistían en verdaderas academias musicales, como ha apuntado S. Rubio:

su celda era el lugar donde se daban cita los músicos que acompañaban a los reyes en las Jornadas. Allí se discutía del arte musical y de sus problemas; se comentaban las últimas novedades llegadas a Madrid de este o de aquel país extranjero, sobre todo de Italia, ejecutándolas en el clave o con los instrumentos que requería cada caso. Esto que, ciertamente, se hacía ya antes de llegar el Padre Soler a El Escorial adquirió en su tiempo categoría de gran academia musical<sup>91</sup>.

En este mismo reinado y dentro del marco de las academias pudo haber comenzado la actividad organizativa del polifacético fray Juan de Cuenca (1728-1795)<sup>92</sup>, quien tomó el hábito en El Escorial en 1748. Aunque los testimonios al respecto pertenecen al reinado de Carlos IV, es muy probable que obsequiasen a Fernando VI y Bárbara de Braganza de un modo similar a como lo hizo en 1789 con Carlos IV y M<sup>a</sup> Luisa de Parma, a quienes deleitó con una orquesta de “aficionados y monjes”, según él mismo relata en una de las cartas que escribió a su amigo Campomanes:

[...] la reyna nuestra señora y yo hablamos de música y de otras cosas en el paseo del claustro o (como Vuestra Señoría Ilustrísima llama) puerta del sol, y llegó el lanze, pues quando el P. Prior fue a tomar la razón de si Sus Magestades vendrían a la biblioteca para desde allí lograr la perspectiva de la iluminación, le digeron los reyes que sí y que yo les tendría mi orquesta, como se lo había prometido.

Con esta razón vino el R[everendísi]mo a mi celda y me lo dijo; y para no molestar, se la tuve de aficionados y monges, mui cumplida; y estuvieron [los monarcas] tan gustosos, que pasó de hora; y yo toqué la flauta travesera, y las infantas (el príncipe no vino) se pusieron junto a mí, y dixo la reyna al P. Prior: ¡Qué divertidas están las chicas con el P. Cuenca!<sup>93</sup>

<sup>90</sup> J. TEIXIDOR BARCELÓ: *Historia de la música «española»...*, *op. cit.*, p. 145.

<sup>91</sup> S. RUBIO: “El Padre Fray Antonio Soler...”, *op. cit.*, pp. 483-484.

<sup>92</sup> Véase B. JUSTEL CALABOZO: *El monje escorialense Juan de Cuenca (Estudioso y cortesano, helenista y arabista)*, Cádiz 1987. B. LOLO: “Cuenca, Juan de [Juan Cantero]”, en *Diccionario de la Música Española...* IV, p. 292.

<sup>93</sup> Véase F. J. CAMPOS Y FERNÁNDEZ DE SEVILLA: “La corte y la comunidad en las Jornadas anuales...”, *op. cit.*, p. 156.



Sobran comentarios a este pasaje para percibir la familiaridad de los reales huéspedes en las celdas y claustros del Escorial y, por lo que interesa a nuestro asunto, el hecho de que fray Juan de Cuenca formase una orquesta de aficionados y monjes “para no molestar” sugiere que la supuesta molestia hubiese sido implicar a los músicos de la Real Cámara presentes en aquella Jornada –los italianos Gaetano y Francesco Brunetti y Nicolás Conforto<sup>94</sup>, además de otros españoles–, una colaboración que seguramente se consumó en frecuentes ocasiones. En cuanto al repertorio, evidentemente instrumental, que pudo haber acometido la referida orquesta monástica, no resulta fácil de determinar, ya que son muy escasas las obras del archivo escurialense pertenecientes a este género. Pero casualmente, existe una copia o adaptación –carece de violas– del Concierto en Re mayor de Hoffmeister para flauta travesera y orquesta<sup>95</sup> que bien pudiera haber sido interpretado por fray Juan de Cuenca y sus músicos.

## 5. CONCLUSIONES

Al final de este breve recorrido histórico-estilístico quizás son más los nuevos interrogantes que se plantean que las conclusiones a las que hemos llegado. El hecho de que el capítulo genérico “Jornadas” permanezca todavía bastante desconocido a los ojos de los investigadores parece aliarse con la masiva y desordenada documentación conservada en el Archivo General de Palacio que invita a abandonar cualquier propósito de abordar una investigación sobre sus diferentes aspectos, ya sea en el Escorial, Aranjuez, San Ildefonso o en otro lugar diferente<sup>96</sup>. No obstante, basándonos en la documentación tangencial a la que hemos tenido acceso, y teniendo en cuenta otro tipo de fuentes documentales, como las propias partituras, las crónicas e historias del monasterio, además de otros documentos institucionales específicos del mismo, hemos podido extraer las siguientes conclusiones.

<sup>94</sup> Véase ANEXO I.

<sup>95</sup> BE, 179-2.

<sup>96</sup> Mucho mejor aspecto y orden ofrece el contingente documental del antiguo archivo escurialense, como ya dijimos con anterioridad, reciente y minuciosamente catalogado por Benito Mediavilla Martín, y óptimamente presentado y conservado en la actual Biblioteca del Monasterio.

En primer lugar, resulta documentalmente probada la presencia casi constante de un reducido número de músicos italianos durante la Jornada anual del Escorial durante las décadas centrales del s. XVIII. A lo largo de dos meses o incluso más tiempo permanecía la corte en el real sitio, siguiendo el trazado habitual: El Pardo-Aranjuez-San Ildefonso-San Lorenzo. Una selección de la comitiva, entre ellos los músicos, gozaban del privilegio de ser hospedados en el mismo edificio del monasterio, a pesar de los diversos perjuicios e incomodidades que esto creaba a la comunidad religiosa. Allí estuvieron, vivieron y, por supuesto, hicieron uso de sus facultades musicales Carlo Broschi “Farinelli”, Francesco Corselli, Nicola Conforto y Domenico Porreti, entre otros.

Un segundo aspecto que queda evidenciado a través de la documentación es la proyección de la política musical de los dos reinados estudiados en el desarrollo de las Jornadas escurialenses a lo largo del s. XVIII. Tras los primeros años de la nueva centuria y la excepcional visita al monasterio de la compañía teatral *Los Trufaldines* en 1717, a partir de 1727 da comienzo una casi continua presencia de músicos italianos que acompañaron a la real familia en las Jornadas al monasterio. Acudían en calidad de maestros de violín, violón y clave, así como para deleitar con sus instrumentos y voces –especialmente la de Farinelli– en las veladas musicales palaciegas que diariamente se realizaban ante el monarca.

Y en tercer lugar, queda demostrada la influencia que los músicos italianos ejercieron sobre los del monasterio a través de las relaciones bilaterales de ambos colectivos evidenciadas en las academias que los jerónimos celebraban en sus propias celdas y en los vínculos docentes que unían a algunos monjes músicos con los reconocidos maestros de la corte, tanto dentro como fuera del claustro. Aunque resulta evidente la mutua colaboración en el terreno de la música profana (tanto vocal como instrumental), no lo es tanto en el ámbito de la liturgia del monasterio. Donde, naturalmente, más se aprecia la influencia italiana en los músicos escurialenses es en el terreno compositivo. Sin ningún género de duda, quedaban en los oídos y en la mente de los monjes compositores las nuevas modas musicales que escuchaban en el monasterio de boca o de manos de los músicos italianos, o también fuera de él cuando se desplazaban a la corte madrileña con diversos fines –principalmente, el perfeccionamiento musical–, en que podían escuchar las arias y recitativos que sonaban en las capillas y teatros de la corte: era la moda italiana que, en palabras del Padre Feijoo, pasaba de las tablas a las iglesias<sup>97</sup>.

<sup>97</sup> B. J. FEIJOO: *Teatro Crítico...*, op. cit., p. 287.

ANEXO I

MÚSICOS ITALIANOS EN LAS JORNADAS DEL ESCORIAL <sup>98</sup>

<i>Año</i>	<i>Llegada</i>	<i>Salida</i>	<i>Músicos italianos</i>
1727	18-X	27-XI	Filippo Falconi, Giustino Pirochi, Giovanni Rapachoti, Girolamo Bartolucci, Sebastiano Nalducci, Giuseppe Lucoli, Giacomo Facco, Michele Geminiani, Giovanni Cuzoni, Nunzio Brancati y Vincenzo Manteli
1728	—	—	—
1729	—	—	—
1730	—	—	—
1731	—	—	—
1732	—	—	—
1733	17-X	7-XII	¿?
1734	18-X	¿?	Francesco Corselli
1735	20-X	9-XII	Francesco Corselli
1736	22-X	6-XI	Francesco Corselli
1737	21-X	5-XII	Francesco Corselli, Carlo Broschi, Domenico Porreti y Domenico Scarlatti
1738	18-X	5-XII	[Francesco Corselli, Carlo Broschi, Domenico Porreti y Domenico Scarlatti]
1739	7-X	14-X	Francesco Corselli, Carlo Broschi, Domenico Porreti, Domenico Scarlatti, Cosme Pereli, Paolo Facco, Domenico Ziani
1740	26-X	15-XII	Francesco Corselli, Carlo Broschi y Domenico Scarlatti
1741	—	—	—
1742	8-XI	5-XII	Francisco Corselli, Carlo Broschi, Domenico Porreti, Domenico Ziani [y Domenico Scarlatti]

<sup>98</sup> Principales fuentes empleadas: AGP, Administrativa, Jornadas, legs. 778-786. AGP, Reinados, Felipe V, legs. 159-187 y 303; Fernando VI, Cajas 88 y 652-656. BE, Cajas XX-XXIV. Aquellos años en que no hubo Jornada al Escorial aparecen señalados con "—". Omitimos los años 1701 a 1726 por la práctica ausencia de datos en la documentación consultada.

## ANEXO I (Cont.)

## MÚSICOS ITALIANOS EN LAS JORNADAS DEL ESCORIAL

<i>Año</i>	<i>Llegada</i>	<i>Salida</i>	<i>Músicos italianos</i>
1743	21-X	5-XII	Francisco Corselli, Carlo Broschi, Domenico Porreti, Cosme Pereli [y Domenico Scarlatti]
1744	—	—	—
1745	21-X	5-XII	Francisco Corselli, Carlo Broschi, Domenico Porreti, Paolo Facco [y Domenico Scarlatti]
1746	29-X	16-XI	Paolo Facco, Domenico Porreti, [Francesco Corselli, Carlo Broschi y Domenico Scarlatti]
1747	16-X	25-XI	¿?
1748	16-X	20-XII	¿?
1749	16-X	26-XI	¿?
1750	5-X	9-XI	¿?
1751	9-X	14-XI	Domenico Porreti, [Francesco Corselli, Carlo Broschi y Domenico Scarlatti]
1752	11-X	20-XI	¿?
1753	10-X	20-XI	¿?
1754	9-X	13-XI	¿?
1755	8-X	2-XI	Carlo Broschi, Domenico Porreti, Gioacchino Conti, Nicola Conforto [y Francesco Corselli]
1756	9-X	22-XI	[Domenico Porreti, Francesco Corselli, Carlo Broschi y Nicola Conforto]
1757	8-X	23-XI	[Domenico Porreti, Francesco Corselli, Carlo Broschi y Nicola Conforto]
1758	—	—	—
1759	—	—	—

## ANEXO II

### LISTADO DE CELDAS PARA LA JORNADA DE 1737<sup>99</sup>

#### a) Documento original

Memoria de las Zeldas que dió el P<sup>re</sup> Prior de S<sup>a</sup>n Lorenzo  
el año pasado de 1737, en virtud de orden de S<sup>m</sup>,  
y se apuesen en ellas en la forma siguiente

Claustrero principal	Señor Infante D <sup>n</sup> Philippe una.....	1
el Oratorio. 6	Señor Infante Cardenal de.....	2
	El Marq <sup>ue</sup> de S <sup>a</sup> nto dos.....	2
	Para la S <sup>a</sup> de S <sup>m</sup> del S <sup>m</sup> Inf <sup>te</sup> Cardenal una.....	1
Galería del Oratorio. 7	D <sup>n</sup> Joseph Torrero una.....	1
	D <sup>n</sup> Juan la Cruz una.....	1
	D <sup>n</sup> Joseph Sadion una.....	1
	Los Ayudas de Cam <sup>ra</sup> del S <sup>m</sup> Inf <sup>te</sup> D <sup>n</sup> Ph <sup>ilippe</sup> .....	1
	El Cofre de la Guardia Topa del S <sup>m</sup> Infante Cardenal una.....	1
	El Maestran de S <sup>m</sup> de S <sup>m</sup> del Príncipe.....	1
El Mediodía	D <sup>n</sup> Fran <sup>co</sup> Ocampo.....	1
Galería del Mediodía	D <sup>n</sup> Fran <sup>co</sup> Ocampo para su familia.....	1
6	D <sup>n</sup> Marcos de Ocampo.....	1
	Ayudas de Cam <sup>ra</sup> del S <sup>m</sup> Inf <sup>te</sup> Cardenal.....	1
	D <sup>n</sup> Fran <sup>co</sup> Corceli.....	1
	D <sup>n</sup> Carlos Brasqui.....	1
En la que llaman en perados. 6	fuera del S <sup>m</sup> Inf <sup>te</sup> Cardenal una.....	1
	Los Oficiales del S <sup>m</sup> Inf <sup>te</sup> Cardenal una.....	1

<sup>99</sup> AGP, Administrativa, Jornadas, leg. 783: Memoria de las zeldas que dió el P[adr]e Prior de S[a]n Lorenzo el R[e]al el año pasado de 1737 [...].

## ANEXO II (Cont.)

## LISTADO DE CELDAS PARA LA JORNADA DE 1737

## a) Documento original

Dependencia de Cámara y Guerra	
Topa del Sr. Inf. Cardenal una.....	1
El Médico de familia una.....	1
Monjeras de Cámara una.....	2
Oficeros de Cámara y Guerra del Rey una.....	1
Claustro Monje Mayor dos.....	2
de Profesa El Monjito de la Regia sexa sea una.....	1
dis. 3	
Caraman	
don que	
llaman	
de Moravia	
to	
fuera del Sr. Inf. D. Ph. una.....	1
D. Domingo Ponce una.....	1
Chambra y Guerra Topa del Sr.	
Inf. D. Ph. una.....	1
D. Juan de Soria y D. Joseph Ponce una.....	1
D. María de Soria una.....	1
On Ponce y on Ponce de la	
Secretaría de Estado una.....	1
On Of. de Cámara y Of. de Salva y de la Regia	
De Oficiales de la Se. del Sr. Inf. Cardenal.....	1
De Of. del Sr. Inf. D. Ph. una.....	1
En el Claustro En dos Comendadores de los Regimientos	
Principal al 2o de Guardia de Infantería dos.....	2
poniente 2	
Capellán del Príncipe una.....	1
Claustro que	
mira al Norte	
S	
El Cura de Palacio una.....	1
Los Capellanes del Sr. Inf. D. Ph.	
y sea Inf. D. María Theresa una.....	1
De Oficiales de la Se. de Estado dos.....	2
43	

ANEXO II (Cont.)

LISTADO DE CELDAS PARA LA JORNADA DE 1737

a) Documento original

Celdas que dan en el Colegio	
Clavero	El Marq. Mari' dos . . . . . 2
Principal	D.º Domíng. Scarlati. una . . . . . 1
al Medio día	D.º Casimiro Vozzi una . . . . . 1
6	D.º Joseph Coni do . . . . . 2
Al. Pmiente	Se.ª y Se.ª del Monasterio dos . . . . . 2
2	D.º Juan.º Conch. y D.º Rodríguez de Torres . . . . . 3
Al. Noche	D.º Joseph Güeneche una . . . . . 1
6	D.º Capellano de Nox. una . . . . . 1
Casamanchon al Medio día. 3	D.º Oficiales de la Se.ª del Monasterio . . . . . 1
Segunda Cena	D.º Magdalena de Semana de la
manchon al	Reyna. 2.ª, 3.ª dos . . . . . 2
Noche. 6	D.º Sarah Pragues. una . . . . . 1
	Oficiales de la Se.ª del Monasterio . . . . . 1
	Familia de Conch. y Torres. una . . . . . 1
	Oficiales de la Se.ª de Guern. una . . . . . 1
Al. Pmiente	Oficiales de la Se.ª del Monasterio . . . . . 1
en la Noche	Familia del Se.ª del Monasterio una . . . . . 1
En el Claustro	El Embajador de Napoles. dos . . . . . 2
Bap. 2	Se.ª del Embajador de Napoles. una . . . . . 1
En el Claustro	D.º Juan.º Baron. una . . . . . 1
sub. 3	D.º Capellanos. uno de la 3.ª Princesa,
	y otro de la 3.ª Inf. D.º Maria Antonia . . . . . 1
Para casa uno repider dos mas de Haumenzo, la una para	
Alcalde de la de Polonia, y la otra para D.º Sebastian de Vinea	

## ANEXO II (Cont.)

### LISTADO DE CELDAS PARA LA JORNADA DE 1737

#### b) Transcripción (en negrita los músicos)

Memoria de las zeldas que dio el P[adr]e Prior de S[a]n Lorenzo el R[ea]l el año pasado de 1737, en virtud de orden de S. M. y se aposentán en ellas en la forma siguiente.

#### Zeldas

##### Claustro principal al oriente. 6

Señor Infante D[o]n Phelipe vna	1
Señor Infante Cardenal dos	2
El Marq[ué]s de Scoti dos	2
Para la se[creta]ria del S[eñ]or Inf[an]te Cardenal vna	1

##### Galeria del oriente. 7

Dn. Joseph Torrero vna	1
Dn. Juan la Crois vna	1
Dn. Joseph Ladron vna	1
Los ayudas de camara del S[eñ]or. Inf[an]te D[o]n Ph[elip]e	1
El gefe de la guardaropa del S[eñ]or Infante Cardenal vna	1
El mayordomo de semana del Principe	1

##### Al mediodia

##### Galeria del mediodia 6

D[o]n Fran[cis]co Ocampo	1
D[o]n Fran[cis]co Ocampo otra para su familia	1
D[o]n Andres de Otamendi	1
Ayudas de cam[a]ra del S[eñ]or Inf[an]te Cardenal	1
<b>D[o]n Fran[cis]co Corceli</b>	1
<b>D[o]n Carlos Brosqui</b>	1

##### En las que llaman empanadas 6

Furriera del S[eñ]or Inf[an]te Cardenal vna	1
Dos vjeres del S[eñ]or Inf[an]te Cardenal vna	1
Dependientes de chambra, y guardaropa del S[eñ]or Inf[an]te Cardenal vna	1
El medico de familia	1
Monteros de camara vna	1
Vjeres de camara y saleta del Rey vna	1



## ANEXO II (Cont.)

### LISTADO DE CELDAS PARA LA JORNADA DE 1737

#### b) Transcripción (en negrita los músicos)

##### Claustro *de profundis* 3

Montemar dos	2
El thesorero de la Reyna N[uest]ra S[eño]ra vna	1

##### Caramanchon que llaman de moreria 10

Furriera del S[eñ]or Inf[an]te D[o]n Ph[elip]e vna	1
<b>D[o]n Domingo Porreti</b> vna	1
Chambra, y guardaropa del S[eñ]or Inf[an]te	
D[o]n Ph[elip]e vna	1
Inf[an]te D[o]n Ph[elip]e vna	1
D[o]n Juan de Lorca, y D[o]n Joseph Prieto vna	1
D[o]n Nicolas Narvaes vna	1
Vn portero, y vn barrendero de la Secretaria de Estado vna	1
Vn vjier de camara, y otro de saleta del Principe	1
Dos oficiales de la Se[creta]ria del S[eñ]or Inf[an]te Cardenal	1
Dos vjieres del S[eñ]or Inf[an]te D[o]n Ph[elip]e vna	1

##### En el claustro principal al poniente 2

Los dos comandantes de los regimientos de guardia de infanteria dos	2
--	---

##### Claustro que mira al norte 5

Capellan del Principe vna	1
El cura de palacio vna	1
Los capellanes del S[eñ]or Inf[an]te D[o]n Ph[elip]e y S[eño]ra Inf[an]ta D[oña] Maria Theresa vna	1
Tres oficiales de la Se[creta]ria de Estado dos	2

---

43

#### Zeldas que dan en el Colegio

##### Claustro principal al mediodia 6

El Marq[ué]s Mari dos	2
<b>D[o]n Domingo Escarlati</b> , vna	1
D[o]n Casimiro Vstaris vna	1
D[o]n Joseph Cerui dos	2

## ANEXO II (Cont.)

## LISTADO DE CELDAS PARA LA JORNADA DE 1737

## b) Transcripción (en negrita los músicos)

Al poniente 2	Se[creta]ria y se[creta]rio del Almirantazgo dos	2
Al norte 3	D[o]n Fran[cis]co Cornejo y D[o]n Rodrigo de Torres	3
Caramanchon al mediodia 3	Dos capellanes de onor vna	1
	Dos oficiales de la se[creta]ria del Almirantazgo	1
Segundo caramanchon al norte 6	Dos mayordomos de semana de la Reyna N[uest]ra S[eño]ra dos	2
	D[o]n Joseph Portuges vna	1
	Porteros de la se[creta]ria del Almirantazgo	1
	Familia de Cornejo y Torres vna	1
	Portero de la Se[creta]ria de Guerra, vna	1
Al poniente en lo alto	Quatro oficiales de la Se[creta]ria del Almirantazgo	2
	Familia del se[creta]rio del Almirantazgo	1
En el claustro bajo 2	El embajador de Napoles dos	2
	Sec[reta]rio del embajador de Napoles vna	1
	D[o]n Fran[cis]co Baron vna	1
	Dos capellanes, vno de la S[eño]ra Princesa y otro de la S[eño]ra Inf[an]ta D <sup>a</sup> Maria Antonia	1

---

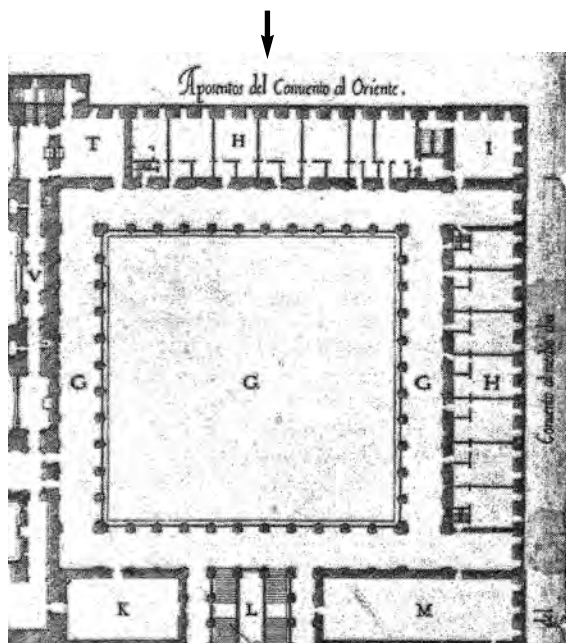
72

Para este año se piden dos mas de haumento, la vna para el embajador de Polonia, y la otra para D[o]n Sebastian Naua.

### ANEXO III

#### PLANOS DEL MONASTERIO. DETALLE DEL CLAUSTRO PRINCIPAL Y DEL COLEGIO (JUAN DE HERRERA)

(con flechas se indican las zonas donde se solían alojar los músicos)



esquina sureste



esquina noroeste

## ANEXO IV

CARTA ALUSIVA A LA ESTANCIA DE FARINELLI EN EL ESCORIAL. JORNADA DE 1738 <sup>100</sup>

†

R[everedísi]mo P[adr]e y Muy S[eño]r Mio:

Arreglandome â la ôrden de S. M. que me ha comunicado D[o]n Sev[asti]an de la Quadra, pongo en not[ici]a de V[uestra] S[eñoría] R[everendísi]ma que inclinando la real pied[a]d âl alibio de los religiosos de esse monasterio, hà resuelto que para el aloxam[ien]to de las cassas r[eale]s en la prox[i]ma Jornada, nõ se contribuya sino con las mismas 72 zeldas como el año passado: Las 3 zeldas que en el repartim[ien]to se consideraúan p[ar]a el Thes[or]er[er]o de la Rein, y p[ar]a los dos comandantes de guardias de infant[e]ria, quiere S. M. que este año se destinen âl Principe de Maserano, âl cav[alle]ro polâco, y â D[o]n Sebastian de Slaua, â quien se le ha de dar la que el año passado tenia el Conde de Gabia. Como la real eningn[ida]d inclina tanto âl alibio de essa comun[ida]d, deja tambien â V[uestra] S[eñoría] R[everendísi]ma el arbitrio de desocupar La Fresneda, si gustâsse, en cuyo caso se alojaràn en ella los tres then[ien]tes gen[era]les de la Armada, el secretario y todos los depend[ien]tes del Almirantazgo, quedando libres â V[uestra] S[eñoría] R[everendísi]ma las 13 zeldas que estos individuos ôcupauan arriba. Considero yo mui conven[ien]te que â D[o]n Carlos Brochi [*sic*], cuya zelda està expuesta â los tufos de carbon, dispusiesse V. S. Rma. se le diesse ôtra en el transito de mas abajo aunque p[ar]a esto se desalojasse alguno de los religiosos que viven, que se podrian acomodar en la que D[o]n Carlos dexaria, pues padeciendo el menz[i]ona]do inconv[enien]te, es mui factible se le deteriore la voz, cossa que discurro seria de grave disgusto â Sus Mag[esta]des y lo prevengo â V[uestra] S[eñoría] R[everendísi]ma como tan interessâdo en todo lo que es del Real Agrado. El que lleva esta, es D[o]n Thomas de Arizaga, ayuda de la Furriera del Rey, â quien V[uestra] S[eñoría] R[everendísi]ma reconocerà por aposentador. Y es quanto se me ôfreze participar â V[uestra] S[eñoría] R[everendísi]ma, y que estoî â su obed[ien]cia rog[an]do â N[uest]ro S[eño]r le gu[ard]e m[ucho]s a[ño]s.

S[a]n Ildeph[ons]o 10 de ôctubre de 1738.

<sup>100</sup> AGP, Reinados, Felipe V, leg. 159. *Carta (copia) del Mayordomo Mayor al Prior, 10-10-1738.*